



КОЛОКОЛЬНЯ

O. A. MEDVEDKOVA

В 1755 году в Донесении Московской Сенатской конторе архитектор князь Дмитрий Васильевич Ухтомский писал: «... а в прошлом 1753-м году в высочайшее Е.И.В. в Свято-Троицкой Сергиевой лавре присутствие о достроении той же колоколни с некоторым прибавлением мною учинен вторичный фасад, по которому оная колоколня под присмотром реченного гезеля Жукова строением и оканчивается.»[1] Событие, упомянутое здесь самим Ухтомским, имеет дату — 5 июля 1753 года. В этот день императрица Елизавета Петровна посетила лавру и осматривала почти уже завершенную колокольню (вероятнее всего даже подведенную под купол). Первый проект колокольни был составлен еще при Анне Иоанновне за тринадцать лет до этого в 1740 году в Петербурге архитектором И. Я. Шумахером. Этот проект трехъярусной колокольни на тяжелом кубическом основании, завершенной яйцевидным куполом, сохранился в альбоме 1745 года из библиотеки Лавры[2]. В альбоме (или, как его называет Ухтомский, «планной книге каменного строения»[3]) собраны планы и проекты построек, существовавшие к этому году, в нем же наклейками отмечены дальнейшие изменения в проектах. На чертеже Шумахера тоже имеется такая наклейка, показывающая «некоторое прибавление» — а именно, надстройку еще двух ярусов, увенчанных небольшой фигурной главкой-короной в обрамлении пышных картушей. Нет сомнения, что это и есть тот проект, который поднес Елизавете Петровне тридцатичетырехлетний архитектор, который к тому времени уже шесть лет «смотрел» за строительством этой колокольни.

«Прибавление», сделанное Ухтомским, во второй раз изменило первоначальный проект Шумахера. В первый раз Шумахера «поправил» Иван Мичурин, строивший колокольню до 1747 года. Эта поправка касалась местоположения колокольни, которую Шумахер поставил прямо по оси собора. Свидетельством этого изменения остался исполненный Мичуриным план Троице-Сергиева монастыря с указанием места для строи-

1. Цит. по: А. И. Михайлов, *Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа,* М., 1954, стр. 139.
2. Ныне хранится в музее Троице-Сергиевой лавры.
3. Михайлов, ук. соч., стр. 131.

Rev. Étud. slaves, Paris, LXVI/2, 1994, p. 285-295.

тельства колокольни[4]. Будучи в этом заодно с монастырскими властями, Мичурин определил колокольне другое место, сдвинув ее в оси собора. Главный аргумент Мичурина, изложенный в донесении московскому главнокомандующему, заключался в том, что с назначенного Шумахером места колокольня «народом видна много быть не может», так как она «ныне имеющимся в том монастыре строением защитится весьма много». Тогда как «все таковые *высокие здания* требуют свободных при себе площадей и далних от глаз дистанцей или разстояней»[5]. После смерти Анны Иоанновны это изменение в первоначальный проект было внесено.

Второе изменение, внесенное Ухтомским, исправляло вторую ошибку Шумахера. Увеличивая колокольню на два яруса, Ухтомский разбил другую, на этот раз горизонтальную, небесную, ось, образовывавшуюся куполами собора и колокольни, вывел главу колокольни в следующую по вертикали свободную пространственную зону.

Неизвестно, был ли Шумахер сам в монастыре, однако при проектировании он имел в своем распоряжении все обмеры и планы, составленные Мичуриным. Специфика проекта Шумахера объясняется скорее всего не отсутствием конкретных знаний о пространственной реальности монастыря, но присущим ему пониманием регулярной архитектуры, именно как правильной, прямой, со строгим соблюдением геометрических осей и высотности. Как бы то ни было, в ансамбле древнего монастыря с его живописно-асимметричной композицией, правильность Шумахера обернулась прямолинейностью, резонерством. От его проекта, при всей оригинальности композиции с открытыми звонами, восходящей, по мнению многих исследователей к шлютеровской Münzthurm и красоте отдельных деталей (портал, карниз с баллюстрадой между двумя ярусами), веет исполнительностью, обстоятельностью и здравым смыслом. Это — в полном соответствии с заказом — сооружение для колокольного звона, то есть именно колокольня, построенная в сдержанных формах петербургской архитектуры 30–40-х годов. Два архитектора, которые строили колокольню по проекту Шумахера, исправили этот проект не потому, что он не соответствовал своему назначению быть проектом колокольни, а потому что он плохо отвечал назначению быть *отовсюду видным высоким зданием.*

То, что два верхних яруса, прибавленные Ухтомским, не нужны были именно колокольне, подтверждается тем, что на его проекте (а точнее, на клапане, наклеенном на проекте Шумахера) в двух верхних ярусах колоколов не изображено. Это открытые, свободные, пустые пролеты. Такой же, то есть с пустыми верхними пролетами, колокольня показана и на гравюре XVIII века, изображающей ансамбль лавры[6]. Зато эти два яруса были необходимы для высокого здания, отовсюду видного. Ухтомский великолепно рассчитал высоту сооружения. Ставшая благодаря надстройке 84-метровой (41 сажень), колокольня не просто видна отовсюду — издали видными оказались именно два яруса, добавленные Ухтомским. Но не только издали, а и с самого близкого расстояния, от подножья

4. См. там же, стр. 129.
5. Цит. по: там же, стр. 133-134.
6. Там же, стр. 134.

колокольни, от запрокинутой головы, вновь видимым оказывается как раз «прибавление» Ухтомского. Это «прибавление» вообще лишило сооружение спокойствия и бюргерского самодовольства шумахеровского проекта, а вместе с тем и ясности соответствия своей функции, придав форме на первый взгляд утилитарно, функционально неоправданное напряжение, возникающее от сопряжения контрастно противоположного: тяжелого кубовидного основания и легкого прозрачного верхнего яруса с причудливой маленькой главкой в пышных картушах; сплошной массы, связанной с землей, и прозрачного ажура, в пустом пролете которого синеет небо. В особенности остро это контрастное напряжение формы ощутимо с близкого расстояния; когда смотришь на колокольню от подножия, она вся сжимается наподобие гигантской пружины, или скорее гармоники, готовой вновь распрямиться, разжаться, развернуться, издав некий звук.

При этом сокращении, «сжатии» формы (соединяются выступы многопрофильных раскрепованных карнизов) сияющая золоченая корона, венчающая колокольню, соединяется с другой, небольшой резной алебастровой короной, помещенной в каждом из четырех фронтонов первого яруса. Эти алебастровые короны соотносятся в свою очередь с посвятительными надписями и вензелями четырех монархов Анны Иоанновны, начавшей строить колокольню, Елизаветы Петровны, продолжавшей строительство, Екатерины II, при которой строительство было завершено, и наконец наследника Павла Петровича. Напряжение формы, ее победно-освобожденное сияние, избыточность по отношению к функции монастырской колокольни оказывается гораздо более органичным и уместным по отношению к другой функции — посвятительной, прославительной, связанной с увековечиванием имен и деяний царствующих особ. Пафос произведения, специфика его формы станут гораздо понятнее, стоит предположить, что монастырская колокольня мыслилась Ухтомским как некое триумфальное сооружение.

Подобное мышление образами триумфа, апофеоза природно гению Ухтомского, архитектора, переводившего в постоянные формы произведения временной окказиональной архитектуры, воплощавшей своего рода пространственные оды. Так именно было при постройке каменных триумфальных Красных ворот с их развернутой символико-аллегорической программой. Указ о постройке ворот исходил лично от Елизаветы (от 20 декабря 1752 года). Также точно, как и распоряжение о надстройке двух ярусов на колокольне по проекту Ухтомского, данное в день посещения Елизаветой Петровной монастыря. Обратим внимание на характерный способ апробации проекта поднесением высшему патрону в день его посещения какого-либо места. Это не просто чрезвычайно распространенная, но почти повсеместная в то время практика. Строительство значительных сооружений ведется в середине XVIII столетия подолгу и редко завершается, особенно в удаленной от двора Москве. Ускорение строительства связано с личным вмешательством Елизаветы Петровны — главным образом в тех местах, которые она посещала лично. Так было, к примеру, с шатром Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря: обрушившийся в 1723 году, шатер стоял в руинах вплоть до посещения монастыря Елизаветой Петровной в 1749 году. Лишь ее «сожаление» о

состоянии шатра над Гробом Господним и распоряжение Синоду ускорило восстановление шатра. Так, значительные постройки в Москве и по монастырям становились как бы памятниками посещениям Елизаветой этих мест. Точто также произошло и с надстройкой Ухтомским двух ярусов в лаврской колокольне. Лишенные колоколов, эти ярусы, увенчанные короной, превратили колокольню в триумфальную арку-столп, вознесшуюся в небесную сферу, сферу апофеосиса, где трубят «фамы»-славы и на развевающихся лентах-рубанах начертаны триумфальные девизы.

Идея многоярусного триумфального сооружения — была одной из архитектурных тем Ухтомского, наряду с идеей триумфальных врат. Хорошо известен, к примеру, его проект неосуществленных Воскресенских ворот, возникший около 1753 года (чертежи в ЦГИАЛ), который представляет собой «контаминацию» двух типов триумфальных сооружений — арки и столпа. Это высотная постройка с открытым проездом внизу и тремя пролетами в трех ярусах, словно задуманными буквально для пролета тех слав, что трубят триумф всякому, через эти ворота проходящему. Такими же открытами «пролетами» должны были быть и два верхних «триумфальных» яруса монастырской колокольни. План Воскресенских ворот представляет собой соединение четырех планов арок, словно восходящих одна за другой вверх по небесной лестнице.

Интересно, что при полном отсутствии в этом проекте указаний на колокола, И. Э. Грабарь все же не знает, как в точности назвать это странное, по его мнению, сооружение: «Что представляет собой данный проект? По существу перед нами тип четырехъярусной богато обработанной башни середины XVIII века, напоминающей *скорее колокольню, нежели въездные ворота,* какими были старые Воскресенские. Из чего исходил Ухтомский, проектируя такое *непомерно вытянутое вверх сооружение,* в 40 сажен высоты, да еще в характере колокольни?» «Хотя на чертеже в пролетах четырех ярусов не видно звона, — продолжает Грабарь, — но не исключено вероятие, что Ухтомский имел в виду в своем проекте органическое сочетание въездной башни с колокольней.»[7] Действительно, многоярусная триумфальная арка-столп Воскресенских ворот задумана Ухтомским в характере колокольни. В то время как колокольня Троице-Сергиевой лавры уподоблена триумфальному столпу или многоярусной триумфальной арке.

Многоярусное сооружение — вообще один из самых распространенных архитектурных типов в середине XVIII столетия. Ярусная колокольня, преодолевающая земное тяготение, почти мускульно ощутимым напряжением восходящая в небо, представляет собой как бы род «вертикальной анфилады». Примеров подобных ярусных колоколенных строений середины XVIII века известно множество: от трехъярусных колоколен Донского монастыря и церкви Никиты Мученика на Басманной, церкви Воскресения Христова в Монетчиках и Николы Заяицкого вплоть до пятиярусной колокольни Новоспасского монастыря и неосуществленной растреллиевой колокольни в Смольном, поднимающейся на совсем уже

7. И. Э. Грабарь, «Д. В. Ухтомский и московская архитектура середины XVIII века», в кн.: *Русская архитектура первой половины XVIII века: исследования и материалы,* под. ред. И. Э. Грабаря, М., 1954, стр. 381.

головокружительную высоту. По этим многоярусным колокольням, ярус за ярусом поднимается дух, подобно тому, как в одической поэзии того времени интеллектуальное напряжение создается за счет накопления, нанизывания синонимичных эпитетов.

Крепкий, чудный, бесконечный,
Полн хвалы, преславный весь,
Боже, ты один превечный,
Сый Господь вчера и днесь...[8]

Интересно, что исследователь барочной поэзии Тредьяковского называет этот принцип «парадигмой многоярусных эпитетов»[9]. Столь же определяющей в традиции одической поэзии середины XVIII столетия была и категория *высоты,* одновременно и экспрессивная (в смысле высоты слога и взвинчивания эмоции путем многоярусного нагнетения синонимов), и метафорическая. Метафора высоты одна из самых употребимых и многообразно трактованных в одической поэзии Ломоносова. Как правило, это гиперболизированная высота, достигающая звезд и облаков, как образ триумфа, славы.

Коль ныне радостна Россия!
Она, коснувшись облаков,
Конца не зрит своей державы.[10]

или

Когда от радостной премены
Петровы возвышали стены
До звезд плескание и клик![11]

или о Петре

Россию, грубостью попранну,[12]
С собой возвысил до небес.

И, наконец, как символ и образ прославления, столь очевидно близкий триумфальной колокольне Ухтомского:

Мы дар твой до небес прославим
И знак щедрот твоих поставим...[13]

Итак, если прославляют в Елизаветинское время, то непременно «до небес», и если в 30–40-е годы символом славы, триумфа, запечатленного в архитектурных формах, была арка, или ворота, то теперь, в середине века, им становится триумфальный столп (собственно триумфальная колонна в античной традиции) в образе колокольни, или колокольня, уподобленная триумфальному столпу.

8. Цит. по: А. Б. Шишкин, « В. К. Тредьяковский и традиции барокко в русской литературе XVIII века», в кн.: *Барокко в славянских культурах,* М., 1982, стр. 242.
9. Там же, стр. 242.
10. Цит. по: Михайлов, ук. соч., стр. 124.
11. М. В. Ломоносов, «Ода на день восшествия на всероссийский престол ея величества Государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1747 г.», в кн.: *Русская поэзия XVIII века,* М., 1972, стр. 131.
12. Там же, стр. 132.
13. Там же, стр. 135.

Интересно, что Ухтомский не просто сразу строит высокую колокольню, но именно над-страивает ее, т.е. превосходит предшественника, делает следующий по отношению к предшественнику шаг. Он строит не высоко, а выше других, выше всех. Вообще Ухтомский из нескольких вариантов проекта всегда выбирает и настаивает на самом дорогом, самом пышном, самом высоком, ибо своими сооружениями он должен не просто понравиться, но удивить, поразить, восхитить. Раз от раза композиции Ухтомского становятся все более грандиозными и богатыми: от перестройки бывшего дома Лестока в здание Сената до известнейшего его проекта Госпитальных и Инвалидных домов, своего рода московского Смольного. Точно так же и проектирование лаврской колокольни отнюдь не завершилось надстройкой двух ярусов.

Хорошо известно, что проект колокольни дорабатывался Ухтомским еще один раз. Новое дополнение вносилось уже в 1763 году, и теперь проект утверждался посетившей по традиции лавру, недавно взошедшей на престол императрицей Екатериной II. В новом прибавлении к проекту Ухтомский предполагал разместить в четырех фронтонах основания колокольни четыре отлитых из меди и позолоченных чеканых портрета: Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны, Екатерины и наследника Павла. Теперь золоченая корона над колокольней должна была увенчать золоченые портреты монархов. Кроме того, над основанием колокольни Ухтомский предложил установить 32 белокаменные резные статуи, по 8 с каждой стороны, в соответствии с каждым портретом. Описание этого замысла Ухтомского сохранилось до наших дней (оно хранится в ЦГАДА и частично опубликовано в монографии А. И. Михайлова[14]). В соответствии с новым проектом над портретом Екатерины должны были стоять изваяния Бдения, Благополучия, Веры, Кротости, Любви к отечеству, Мужества, Прозорливости, Премудрости Божия; над портретом Павла Петровича — статуи Благодати Божией, Верности, Искренности, Надежды, Постоянства, Послушания, Радости и Славы; портрет Елизаветы венчали изображения Бессмертия, Блаженства вечного, Великодушия, Любви к Богу, Ревности к службе истинного Бога, Милости, Разума, Спокойствия; и, наконец, портрет Анны Иоанновны должны были сопровождать фигуры Благочестия, Вечности, Милосердия, Остроумия, Провидения Божия, Твердости, Щедрости и Целомудрия. Многим фигурам были даны описания. Так, Верность — жена с ключом в правой и печатью в левой руке, Любовь к отечеству — молодой воин в дубовом венце с масличной ветвью и венком из трав в руке, Искренность — жена с тихим спокойствием и усердием на лице, в правой руке у нее сердце, а у ног — белый голубь, Слава — жена в богатом одеянии со звездной короной на голове, в руках золотой и лавровый венцы и т.д.

После осуществления этого проекта колокольня Ухтомского должна была со всей очевидностью явить свое назначение, свой смысл, свой триумфальный, панегирический характер, столь тесно связанный с окказиональной архитектурой и с традициями барочной панегирической литературы и школьного театра. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить задуманное Ухтомским убранство колокольни с декором

14. См.: Михайлов, ук. соч. Примечание 99 на стр. 353.

Красных ворот, с одной стороны, и персонажами барочно-школьного театра, с другой. И там, и здесь мы встречаем одни и те же аллегорические фигуры, такие как Истина, Фортуна, Мужество, Вечность, а также олицетворения церковно-религиозных понятий, и те и другие «сигнал свой носящие» (т.е. атрибут)[15]. В этом алегорическом хороводе античная мифология соседствует с христианскими представлениями, а мотивы литературного происхождения имеют хождение наряду с живописными. «Смешение античных и христианских образов и аллегорий, — отмечает исследователь литературы этого времени, — было характерной особенностью барокко. Вторжение "языческой" мифологии сопровождалось стремлением к ее истолкованию и осмыслению в духе христианской эмблематики. Ослабление или, можно сказать, "выветривание" основного значения как античных, так и христианских символов и аллегорий приводило к использованию их в почти одинаковой функции.»[16]

Соединение портрета императора с сопровождающими, поясняющими, «раскрывающими» его аллегорическими фигурами также встречается и на триумфальных сооружениях, и в литературе, и в гравюре того времени. Интересно, что подобное соединение можно обнаружить как в издании *Политиколепного апофеосиса,* так и в *Генеральной географии* (1718 г.), где портрет Петра I в медальоне окружен эмблемами и аллегориями астрономии и географии. Роль Петра в этой композиции заключается не только в том, что он выступает высоким протектором науки в России, но и в том, что картина мира в буквальном смысле слова, т.е. картина географическая, открывается именно благодаря Петру, его жертвенности (здесь же — эмблема пеликана) и бесстрашию (изображение орла, летящего на солнце)[17]. В этом смысле и золоченые портреты трех императриц и наследника Павла Петровича, символически увенчанные общей золотой короной, — не просто верховные донаторы лавры, не только объект триумфального возвеличения, апофеосиса. Обратим внимание на то, что золотом в своем проекте Ухтомский выделил не только императорские портреты во фронтонах основания и венчающую корону. Между ними, в третьем ярусе, помещены сияющие золотом часы. Аллегорическая программа Ухтомского запечатленная в окончательно доработанном проекте лаврской колокольни читается следующим образом: земная слава монарха (его портрет) благодаря добродетелям (фигуры над основанием), через течение времени (часы) переходит в небесную славу, в славу со звездной короной на голове. Или, если предпринять нисходящий путь, то звездная корона небесной славы в конкретный временной момент (часы), воплощает абстрактные добродетели в образе конкретных самодержцев. Интересно, что часы в этой программе, привычный атрибут Vanitas в системе барочной символики здесь использованы в своем благом, положительном, панегирическом значении. Время

15. А. А. Морозов, «Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени», в кн.: *XVIII век,* сб. 9: *Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века,* Л., 1974, стр. 192.
16. Там же, стр. 201.
17. Там же, стр. 203-204.

призвано увековечить земное, навеки прославить правление, основанное на добродетели.

Разумеется, задуманное Ухтомским великолепное аллегорико-эмблематическое зрелище с трудом могло соответствовать православному канону. Хотя среди статуй Ухтомского и были олицетворения христианских добродетелей, но, во-первых, они были помещены наравне среди языческих, а во-вторых, это были типично-театральные фигуры того времени, в которых Божественное представлялось в косвенно-отраженном ключе в соответствии с театральной традицией эпохи барокко не показывать прямо самые высокие понятия. «Действующие лица [...] драмы, находящиеся на вершине иерархической системы, не появляются на сцене. Вместо них выступают аллегорические фигуры, олицетворяющие их отдельные свойства или являющиеся их символами и атрибутами. Вместо Богородицы действуют Благоутробие божие, вместо Христа — Гнев божий.»[18] Собор лавры и Синод не признали проект Ухтомского, уже утвержденный Екатериной II. Архитектору было предложено, чтобы в статуях были представлены изображения «от священного писания лиц»[19], т.е. апостолов, евангелистов, мучеников. В свою очередь Ухтомский нашел, что таким статуям «при том колоколенном строении видится быть *не пристойно*»[20]. На что Синод отвечал, что «тем статуям, которые в упомянутом архитектора князя Ухтомского изъяснении показаны, быть *неприлично*»[21]. Того же мнения придерживался и И. И. Бецкой. Проект был отклонен. В дальнейшем трудности при осуществлении портретных изображений монархов устранили сами собой и эту часть замысла архитектора, а вскоре и сам Ухтомский подал прошение об увольнении его от строения колокольни. Колокольня была достроена, но, вероятно, по мнению Ухтомского, она так и осталась незавершенной: смысл ее не был прояснен, цельность замысла триумфального сооружения не была воплощена. Только этой неудовлетворенностью можно объяснить поразительное упорство архитектора в отстаивании своего проекта и отказ от строительства, когда стало очевидно, что полностью этот проект не будет реализован.

Несмотря на то, что колокольня была достроена лишь в 1769 г., а второй проект Ухтомского относится к 1763 г., лаврская колокольня, несомненно, представляет собой произведение середины XVIII столетия, произведение Елизаветинской эпохи. Именно и только тогда мог возникнуть проект многоярусного триумфального столпа посреди православного монастыря. Одна из параллелей может послужить в известной степени и объяснением. Замысел Ухтомского соотносим с таким грандиозным и невоплощенным замыслом, как ломоносовский проект монумента Петру I в Петропавловском соборе, относящийся к 1758 году. Вот как описывает сам Ломоносов свой «замысел»: «... в сей церкви прилично составить мозаикою знатнейшие дела историческим образом между

18. Л. А. Сафронова, «Принцип отражения в поэтике барокко», в кн.: *Барокко в славянских культурах*, М., 1982, стр. 95.
19. Цит. по: Михайлов, ук. соч., стр. 148.
20. Там же, стр. 148.
21. Там же, стр. 148.

окнами, с прилогами из священного писания, а особливо из жития святых апостол Петра и Павла, из Евангелия и деяний апостольских, таким образом, чтобы в верхней части была история священная, соответствующая истории Петра Великого, с приличными надписьми...»[22] Ломоносов предполагал поставить в храме триумфальное сооружение, программа которого была составлена по всем правилам барочной аллегории. Его помещение в церкви было возможно благодаря наличию прямой связи, соответствию, заложенному в самой программе монумента, основному принципу, в соответствии с которым «библейские мотивы "прообразовывали" светские, современные события»[23]. Это соответствие земного и небесного, власти и церкви есть в сущности общее положение барокко. Однако именно в «православном барокко» за счет полного подчинения церкви это единство веры и политики проявляется особенно полно и вместе с тем своеобразно.

Известно, что с начала XVIII века в церкви были установлены особые дни, которые назывались табельными или царскими; «богослужение в эти дни сопровождалось особыми молебнами, акафистами и канонами, иногда специально сочинявшимися...»[24] «Неукоснительное совершение этих торжественных служб, а также царских панихид в поминовенные дни требовалось еще строже, чем соблюдение церковного праздничного культа.»[25] Другой замечательный пример уподобления религиозного светскому, политическому, исполненное панегирического духа, являет собой случай с ношением епископами панагии, где вместо Богородицы была изображена Анна Иоанновна[26].

В одном ряду с этими фактами в истории культуры располагаются и золоченые портреты лаврской колокольни по проекту Ухтомского. В Елизаветинское время церковь и двор соединяются в образе самой «Елисафет». Когда приходское духовенство пребывало в самом униженном состоянии, а частный культ с 1718 г. был упразднен, и все домовые церкви, кроме тех, что принадлежали царской фамилии, были закрыты, образцом религиозного поведения для общества становилась сама императрица. Уже классической стала формула мирискуснической критики о сочетании в культуре Елизаветинского времени монастыря и маскарада. Важно лишь уточнить, что маскарад и монастырь не просто сосуществовали в эту эпоху, но проникали один в другой. С одной стороны, Елизавета «сделала монастырь убежищем своих любовных похождений»[27]. С другой стороны, сохранилось, к примеру, свидетельство о митрополите Антонии, оказывавшем некие услуги государыне, который устаивал «непристойные гульни», переодевался в турецкое и греческое платье и шаровары и «в

22. *Художественное наследие М. В. Ломоносова: мозаики*, М.-Л., 1950, № 10, стр. 193.
23. Сафронова, ук. соч., стр. 89.
24. Н. М. Никольский, *История русской церкви*, изд. 3-е, М., 1985, стр. 221.
25. Там же, стр. 221.
26. Там же, стр. 223.
27. Н. Н. Врангель, «Императрица Елисавета и искусство ея времени (по поводу выставки «Ломоносов и Елисаветинское время»), *Аполлон*, 1912, № 7, стр. 5.

образе турчанина[...] ездил верховой лошадью и чинил со своей, также одетой свитою (иеромонахами и иеродиаконами) конские ристания.»[28]

Так, придворный маскарад с характерным «тюркери» проникает в церковную среду. В то же время маскарад прерывается пылкой молитвой: «... "женщина, в которой нет ни кусочка монашеского тела". А наряду с этим — страстное поклонение церкви, монастырям, хождение на богомолье, безудержная любовь к церковному пению и служительству. Эта смесь противоположных чувств — любовного и религиозного экстаза...»[29] Культовое служение и живая религиозная эмоция словно возвращали к старой допетровской и даже дониконовской, дотеоретической церкви. С этим, очевидно, и была связана аффектация Елизаветой именно православного чина, в противовес протестанским склонностям Петра, сопровождавшаяся стремлением искоренить иноверство, мерами, направленными как против иноверцев, так и против любых религиозных теорий, в особенности проникающих с Запада. «Елизавета Петровна была очень набожна, — писал А. Вейдемейер, — и весьма пеклась о сохранении в России православия. В 1743 году, Декабря 7, вышел Указ, коим приказано всем, имеющим до религии касающиеся книги, переведенные с иностранных языков, или в чужих краях на русском языке напечатанные, и как не были освидетельствованы святейшим Синодом, представлять в Синод; и чтобы впредь таковые из иностранных земель не были привозимы в Россию; и притом строжайше запрещено переводить на русский язык Богословские книги, без позволения Святейшего Синода. При ней велено было иноземцев, за убийство и другие тяжкие вины, если они примут Грекороссийскую веру, смертию не казнить и в ссылку не посылать, до истребования о том Указа из Кабинета. В 1742 году приказано выслать за границу из всей России жидов и впредь, ни под каким видом, в Россию не впускать; из сего числа выключены однако же те из них, которые захотели принять Грекороссийскую веру; но по окрещении не велено их выпускать из государства. Потом в июне, 1744, возобновлен указ 1722 года, чтобы иноземцы, воспринявшие Грекороссийскую веру, не были выпускаемы из России. [...] В 1742 году приказано не допускать в Казанской губернии строить мечеть и зведывать о превращенных в магометанский закон; повелено церкви Армянские, кроме одной каменной в Астрахани, недавно строенные, упразднить и впредь не позволять оные строить.»[30]

При такой установке на нетеоретическое, живое, эмоциональное религиозное переживание, основанное на древнем национальном обряде, главным становится индивидуальная религиозная одаренность, способность чувствовать. Именно такой способностью была одарена «религиозная царица». Благодаря этому соблюдение обряда, любовь к культу, к канону могло сочетаться со свободой в отношении к каноническому религиозному поведению: ведь и то и другое провоцируется живым непосредственным чувством.

28. Никольский, ук. соч., стр. 208.
29. Врангель, ук. соч., стр. 6.
30. А. Вейдемейер, *Царствование Елисаветы Петровны*, изд. 2-е, части I-II, СПб., 1835, стр. 113-115.

Также точно в церковной архитектуре этого времени, наряду с соблюдением православного канона (пятиглавая церковь, высотная колокольня), свободно выражается живое, откровенное, индивидуальное чувство, которое парадоксальным образом, делает храмы Елизаветинского времени «все одинаково похожими на храмы любви и веселия»[31], а монастырскую колокольню — на триумфальную арку-столп.

Не попытавшись, хотя бы отчасти, понять характер елизаветинской религиозности, «елизаветинского православия», мы не смогли бы представить себе, как, каким образом, посреди православного монастыря могла вознестись эта запечатленная в камне ода-триумф. Слава, увенчанная «звездной короной», столп с сияющими золотом царскими портретами. Как могло возникнуть в мысли архитектора это «сероватое», как мечтал сам Ухтомский, с белым и золотом, тающее на фоне неба, самое высокое колоколенное строение — произведение рафинированной придворной культуры, пышное аллегорико-эмблематическое зрелище, органически-свободно расположившееся посреди любимого места паломничества Елизаветы.

И еще несколько слов вместо заключения. «За колокольней Троице-Сергиевой лавры давно уже установилась слава лучшей колокольни России...»[32] — писал Грабарь в 1923 году со свойственным ему пафосом открытия гениев и шедевров. А между тем в этом высказывании все слова найдены абсолютно точно. «Слава лучшей колокольни», или, может быть еще точнее: «лучшая колокольня славы». И дальше Грабарь совершенно прав: «и если именно эта художественная высота произведения...»[33] В самом деле, высота лаврской колокольни есть высота художественная, образная, значимая. Эта высота и в прямом и в переносном смысле, есть произведение Ухтомского, произведение эпохи барокко. Она есть знак триумфа, знак, оставшийся от пышного, недовоплощенного замысла, но не утративший всего смысла потому, что эта высота есть также и свидетельство той избыточной экзистенции, силы, которая расцвела под звуки трубящих «фам» и место которой — в небесной сфере, в сфере триумфа, в зоне «апофеосиса».

(École des hautes études en sciences sociales, Paris)

31. Врангель, ук. соч., стр. 6.
32. И. Э. Грабарь, «Школа и "команда" архитектора кн. Д. В. Ухтомского», *Архитектура: ежемесячник Московского архитектурного общества,* 1923, № 3-5, стр. 8.
33. Там же, стр. 8.